

Свободов В.А.
доктор искусствоведения,
Российский институт истории искусств,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Натуральный строй как явление европейской музыкальной инструментальной культуры и его целебные свойства

Еще в начале научной карьеры мной была разработана серия музыкально-экспериментальных концертов, ставивших целью опыт реконструкции музыки эпохи барокко. Таким образом осуществилась попытка вернуть современному слушателю и исполнителю смысловое содержание авторских текстов далекой эпохи, искаженных редакторскими правками многих последующих поколений. Эти изменения, касавшиеся не только музыки сочинений, но и их исполнительской манеры, оправдывались желанием приблизить музыкальный язык произведений старинных композиторов к пониманию изменившегося художественного вкуса своего времени.

За примерами редакторского «вандализма» по отношению к издаваемому авторскому тексту далеко не следует ходить. Авторская версия П.И. Чайковского «Вариаций на тему рококо» для виолончели соло до сих пор с большим трудом завоевывает себе право на концертной эстраде. Только некоторые смельчаки осмеливаются включать в свои программы *urtext* композитора. Музыка, искаженная до неузнаваемости его коллегой по Московской консерватории профессором Вильгельмом Фитценгагеном, до сих пор пользуется незыблемым авторитетом исполнителей. Так ведь это – Петр Ильич Чайковский! Только два поколения отделяет нас от текста автографа, подаренного им своему другу Анатолию Андреевичу Брандукову, от которого рукопись перешла к лауреату Первого Всероссийского конкурса виолончелистов профессору Александру Стогорскому (Пятигорскому), впервые опубликовавшему авторскую версию «Рококо»¹.

А что же говорить о сочинениях композиторов эпохи барокко?! Наиболее трагичной оказалась судьба сюит для виолончели соло И.С. Баха. Основной формой тиражирования авторского текста в его время сохранялась переписанная от руки копия оригинала. Сюиты, о которых Ганс Эпштейн авторитетно заявляет «ein Autograph hat sich nicht erhalten»² («автограф не сохранился»), были изданы типографским способом только спустя сто лет после своего написания. Тем не менее, поиски автографа увенчались успехом³, а с ним возникла и идея реконструкции забытого с веками старинного инструментального жанра сонаты (сюиты) со смычковым басом, сопровождающим партию солирующего инструмента виолончелью, гамбой или контрабасом. Композиторское и исполнительское искусство академической среды эпохи барокко заимствовало у народной традиции игру *соло* (хордофоны, аэрофоны, вокал) и игру *со смычковым басом*.

Идея была поддержана Министерством культуры. Результаты музыкального эксперимента нашли отражение в многочисленных научных работах⁴, концертной деятельности автора и руководимого им вокально-инструментального ансамбля «Basso continuo» (1987–1996) цикла абонементных концертов «Возрожденные шедевры», проходивших на престижных сценах Санкт-Петербурга, Москвы, других городов России. В методической разработке, опубликованной Министерством, так и говорится: «На базе Детской музыкальной школы № 4 Московского района г. Ленинграда впервые был осуществлен эксперимент по возрождению жанра скрипичной и виолончельной сонаты со смычковым басом. Эксперимент проводился с целью расширения форм ансамблевого музицирования в музыкальных школах, на концертной эстраде и для внедрения в современное исполнительство и педагогику выявленных в ходе эксперимента инструментальных приемов, отражающих стилевые особенности исполнительской манеры XVII – XVIII веков»⁵.

Как оказалось в ходе дальнейших экспериментальных опытов, выявленные исполнительские приемы оказались связанными с особенностями звуковысотного интонирования в системе *натурального строя*, от которого, начиная с Пабло Казальса, заметно отошла манера романтического исполнительства игры на инструментах скрипичного семейства. Еще Карл Давыдов (1838–1889), по словам своего друга Петра Ильича Чайковского, обладал математической точностью интонации, тогда как эстетика Пабло Казальса допускала звуковысотное несоответствие *ре-бемоля* и *до-диеза* большее, «чем в полутоне до – ре-бемоль

или *do-diez – re*»⁶. На одной из звукозаписей ученика П. Казальса Гаспаро Кассадо *ре бемоль* «Элегии» Г.Форе записан настолько ниже современной акустической нормы виолончели, что исполнение с фортепьянным сопровождением кажется фальшивым⁷.

В эксперименте участвовали педагоги школы и ее ученики. Кроме учеников виолончельного класса в опытах возрождения старинного инструментального жанра участвовали ученики класса флейты Евгения Павловича Зайвев и сам педагог, Лауреаты Международных конкурсов Александр Соломоник (труба), Николай Мохов (первая флейта оркестра Мариинской оперы), участница Международных инструментоведческих конференций сектора Инструментоведения РИИ казахская певица Алия Кусманова, Лия Мелик Мурадян (группа первых скрипок Засл. коллектива Республики симф. оркестра СПб. Филармонии) и другие ведущие музыканты города. Концертную деятельность участников эксперимента сохранили афиши тех лет и, к сожалению, только одна видеозапись.

Особенность концертных программ заключалась в том, что наряду с опытными музыкантами в концертах принимали участие дети, по уровню профессионализма не уступавшие в исполнении своих номеров взрослым музыкантам. Многие из юных участников эксперимента с возрастом стали известными музыкантами. Например, Вадим Павлов (класс пед. В.А. Свободова) с успехом одержал конкурс в исполнительскую аспирантуру ГМПИ им. Гнесиных, а по ее окончании дважды стал Лауреатом исполнительских Международных конкурсах, после чего занял место солиста Филармонии г. Палермо (Италия). Николай Мохов после внушительных побед на Международных конкурсах прошел стажировку в Германии и т. д.

Уже в начале эксперимента обратило на себя внимание то, что игра с использованием обертонов натуральных звукорядов аккорда настройки виолончели, развивает не только музыкальные способности учеников, но и общее дарование ребенка. На основе музыкальных программ абонементных циклов «Возрожденные шедевры» возникла методика начального обучения игре на виолончели с использованием открытых струн и флажолетов⁸. Методические указания завершает публикация для солирующей виолончели со смычковым басом (рис. 1-2)⁹, написанная учеником первого класса ДМШ № 4 г. Ленинграда Алешей Лукиным, прошедшим начальное музыкальное образование на основе воспитания двигательного аппарата исполнителя через развитие слуховых представлений, построенных на обертоновых звукорядах аккорда строя хордофона. Большинство учащихся класса заканчивали обычную районную школу вузовской программой (Первый концерт К. Давыдова, «Фолия» Г. Маре и т. д.), обнаруживая при этом большие способности к точным наукам.

Особенности игры *соло* современного европейского академического искусства, возникшей на основе исполнительских приемов народной традиции¹⁰, в ходе эксперимента изучались на примерах реконструкции и исполнения текста рукописи виолончельных сюит И.С. Баха, на который впервые обратили внимание Пабло Казальс и его ученик Диран Александян¹¹, считая его *копией* оригинала, принадлежащей руке второй жены композитора Анны Магдалены Бах. Рукопись, хранящаяся в архиве Берлинской городской библиотеки (Mus. ms. Bach P 269), до сих пор идентифицируется как копия А.М. Бах. Такого же мнения придерживается и «Wiener Urtext Edition»¹². Научно-исполнительская апробация текста рукописи доказали, что копия виолончельных сюит принадлежит автору¹³.

Возрождение инструментального жанра со смычковым басом эпохи барокко осуществлялось путем реконструкции авторских текстов старинных композиторов по их обработкам поздних времен, в которых партия смычкового инструмента заменялась фортепьянным сопровождением. Оригиналы восстанавливались исполнением фактуры цифрованного баса левой руки клавира путем его перенесения в партию смычкового баса с учетом специфики конструкции и исполнительских особенностей смычкового хордофона¹⁴ с соответствующей корректурой партии солирующего инструмента, исполняемой скрипкой (флейтой, трубой или вокалом). Так впервые за много лет в концертных программах эксперимента в исполнении Лии Мелик-Мурадян (скрипка) и Валерия Свободова (виолончель) прозвучала «Фолия» (Соната № 12 *ре минор*) А. Корелли, как звучала она во времена композитора, когда автор играл свои произведения с виолончелистом Фрескобальди.

В ходе эксперимента «Возрожденные шедевры»¹⁵ концертный и педагогический репертуар обогатился музыкальными произведениями старинных композиторов, среди которых шедевры инструментального творчества И.С. Баха, А. Корелли и многих других авторов. Возрожденный к жизни репертуар требовал редакторских уточнений в области исполнительского искусства,

значительно отличавшегося от современного игровыми приемами, с учетом которых они были написаны.

Уточнения касались аппликатуры, способа звукоизвлечения, темпов, особенностей фразировки реконструированных текстов и, самой важное, особенностей *звуковысотного интонирования* в системе натурального строя, где звуковысотным ориентиром является *натуральный звукоряд* аккорда настройки, если речь идет о смычковом хордофоне, или ансамблевой игре с ним флейты, вокала и т.д.

Таким образом, на сегодняшний день созданы все необходимые условия, обладающие мощной научной базой и нотным материалом для научного изучения такого уникального явления европейской музыкальной инструментальной культуры как *натуральный строй* с целью теоретического осмысления и изучения целебных свойств его консонансной вертикали. В такой серьезной работе Н.К. Переверзева как «Проблемы музыкального интонирования», опубликованной под редакцией Ю.Н. Рагса¹⁶, о натуральном строе, которым широко пользовались музыканты эпохи барокко, нет даже упоминания. В разделе анализа музыкальных систем, рассматриваются только три строя: пифагоров, чистый и темперированный¹⁷. Сведения о *натуральном строе* ограничиваются главой, посвященной натуральному звукоряду музыкального звука как акустическому явлению¹⁸. В этом отношении представляет интерес следующая цитата: «Анализ структуры музыкального звука показывает, что натуральный гармонический звукоряд, данный природой в готовом виде как консонантная вертикаль, *не пригоден* в качестве мелодического строя. Натуральный звукоряд, не обладая в целом качествами, необходимыми для признания и отождествления его с музыкальным строем, является *только акустическим феноменом*»¹⁹. Можно согласиться, что натуральный звукоряд не пригоден в качестве *мелодического строя*, являясь акустическим феноменом (только без «только!»), но нельзя согласиться с автором, ограничивающим функцию натурального звукоряда акустикой. В контексте европейской многовековой музыкальной культуры *консонансная* (а не «консонантная») вертикаль музыкального звука в различные исторические периоды не ограничивалась понятием *мелодического строя*. Крылатая фраза М.И. Глинки «Мелодия – душа музыки» давно уже себя изжила, как и нуждаются в развитии научные идеи наших соотечественников Н.А. Гарбузова, Е.В. Назайкинского и их последователей²⁰. В «Музыкальной энциклопедии» понятие *натурального строя* в статье «Строй в музыке» полностью игнорируется Ю.Н. Рагсом²¹. А как понимать включенный Леопольдом Моцартом в классификацию смычковых хордофонов середины XVIII столетия *трумшейт*²², звукоряд которого представлял гармоническую вертикаль *натурального звукоряда*, «непригодную в качестве «мелодического строя»?!

Кстати, уточнение темы статьи Ю.Н. Рагса в жанре издания не нуждается: это не философский словарь! Понятно, что акустики рассматривают строй не с точки зрения *политической*, а как явление *музыкальной культуры* (более точно: *музыкальноинструментальной*).

Под натуральным строем следует понимать *акустический феномен европейской музыкально исполнительской культуры звуковысотных систем пифагорова строя, чистого строя и температуры, в котором звуковысотным ориентиром исполнителя является натуральный звукоряд источника звука.*

Концерты вокально-инструментального ансамбля «Basso continuo» обнаружили удивительную закономерность душевного состояния публики: в конце двух полнометражных отделений она обычно находилась в каком-то необычно просветленном и возвышенном состоянии. В беседе с академиком медицины Жаннетой Владимировной Сичко выяснилось, что причиной такого состояния являлся многочасовой посыл исполнителями со сцены в зрительный зал звуков высокой частоты, связанный с игровыми приемами исполнительского искусства эпохи барокко. Это и есть одна из загадок *натурального инструментального строя* как обертонового звукоряда квинтового аккорда настройки скрипичных хордофонов и целебных свойств исполняемых в нем музыкальных произведений.

Интересные результаты получены в опытах реконструкции ансамблевой игры солиста со смычковым басом. Исполнение старинных виолончельных сонат виолончельным дуэтом и произведений старинных композиторов, написанных для флейты или вокала со смычковым басом, вскрыли особенность *натурального строя*, заключающуюся в положительном воздействии обертонов на исполнителя и публику. Хотя интервальная система строя и *ограничивает* звуковысотную вариантность П. Казальса в качестве одного из современных исполнительских

средств художественной выразительности²³, но при этом дает право *не ограничивать* функцию натурального строя одним «акустическим феноменом» его натурального звукоряда, включающим в себя целебные свойства и сумму исполнительских приемов, положительно воздействующую на организм слушателя.

На сегодняшний день требует пересмотра теория зонной природы звуковысотного слуха Н.А. Гарбузова²⁴ в плане уточнения границ слуховых зон человека, сложившихся в процессе эволюции музыкальной культуры. Во времена барокко эти границы в смычковом исполнительстве ограничивались натуральным звукорядом квинтового строя инструментов скрипичного семейства. Решение проблемы связано с началом новых научных исследований в попытке ответить на вопрос: почему из огромного смычкового инструментария испытание временем выдержали только скрипка и ее разновидности?

До сих пор изучение природы звуковысотного слуха осуществлялось на основе научных данных современного исполнительского искусства. Работы С.Р. Сапожникова²⁵, О.Е. Сахалтуевой, сотрудников Акустической лаборатории Московской консерватории посвящены изучению индивидуальных особенностей звуковысотного интонирования. Полученные результаты исследований не соответствуют звуковысотному уровню слуховой зоны исполнительского искусства А. Корелли, А. Вивальди, Л. Боккерини, формировавшейся на основе шкалы натурального звукоряда *натурального строя*, а не звуковысотных особенностей создававшегося их композиторским и исполнительским творчеством ладового мышления.

Игра в натуральном строе плодотворно влияет на развитие исполнительского искусства многих инструментов, не только хордофонов (альт, контрабас, гамба), но аэрофонов (флейта, труба и т.д.) и вокала. Что касается ансамблей вокалистов со смычковым басом, то появляется исключительная возможность повышение качества звуковысотного пения не только певца, но и хоров.

Нуждается в продолжении методика начального обучения на смычковых хордофонах²⁶ и перенесение ее педагогических принципов на методику струнных народных щипковых инструментов, положительно влияющая на духовное и умственное развитие ребенка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Стогорский А.П.* «Вариации на тему рококо». Судьба бессмертного шедевра // Музыкальная жизнь № 21. 1983. С. 16; *Свободов В. А.* Из опыта одной дискуссии // Музыкальная академия №2. 2009. С.98 – 101.
2. *Eppstein H.* Vorbemerkung // Johann Sebastian Bach. Sechs Suiten für Violoncello solo. Die vier Quellen in verkleinerter Faksimile-Wiedergabe. Bessel-London-New York-Prag: 1995, S. 5.
3. *Свободов В.А.* Виолончельные сюиты И.С. Баха. Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской интерпретации. Санкт-Петербург: 2003, РИИИ; *Свободов В.А.* Шесть сюит для виолончели соло И.С. Баха. Реконструкция текста рукописного оригинала. СПб: 2009; *Свободов В.А.* Сюиты для виолончели соло (без баса) // Смычковый инструментарий в эволюции европейского смычкового искусства. Докторская диссертация. СПб. 2010. С. 262 – 330.
4. *Свободов В.А.* Возрождение жанра скрипичной и виолончельной сонаты со смычковым басом. Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. Москва: Центральный научно-методический кабинет, 1987; *Свободов В.А.* Особенности изучения сонат со смычковым басом в виолончельном классе музыкальной школы. Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ // Москва: Республиканский методический кабинет, 1989.
5. *Свободов В.А.* Возрождение жанра скрипичной и виолончельной сонаты со смычковым басом. Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. Москва: Центральный научно-методический кабинет, 1987. С. 3.
6. *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 273.
7. *Кассадо Г.* Из сокровищ мирового исполнительского искусства. Часть III. Скрипка, альт, виолончель. // МЕЛЮДИЯ, всесоюзная фирма грампластинок. Моно 33 М 10 – 43343-44
8. *Свободов В.А.* Начальное обучение игре на виолончели с использованием открытых струн и флажолетов. Москва: Центральный научно-методический кабинет, 1987.
9. *Свободов В.А.* Возрождение жанра скрипичной и виолончельной сонаты со смычковым басом. Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. Москва: Центральный научно-методический кабинет, 1987. С. 11.
10. *Свободов В. А.* Народные истоки артикуляции И. С. Баха // Искусство устной традиции, 2002. С. 258 – 263.
11. *Bach J. S.* Six suites pour Violoncelle seul. Paris: Salabert, 1927.
12. *Wiener Urtext Edition.* Einbeziehung neuer Ergebnisse der Bach-Forschung: Wiena, 1997.

13. *Свободов В.А.* Виолончельные сюиты И.С. Баха. Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской интерпретации. Санкт-Петербург: 2003, РИИИ; *Свободов В.А.* Сюиты для виолончели соло (без баса) // Смычковый инструментарий в эволюции европейского смычкового искусства. Докторская диссертация. СПб. 2010. С. 262 – 330; *Свободов В.А.* Шесть сюит для виолончели соло И.С. Баха. Реконструкция текста рукописного оригинала. СПб: 2009.
14. Ансамбли старинных композиторов. Произведения для скрипки и виолончели. Составитель Валерий Свободов. М.: Министерство культуры Российской Федерации, 1993; Ансамбли старинных композиторов. Произведения для двух виолончелей. Составитель *Валерий Свободов*. М.: Министерство культуры Российской Федерации, 1993; Ансамбли старинных композиторов. Произведения для флейты и виолончели. Составитель *Валерий Свободов*. М.: Министерство культуры Российской Федерации, 1993; Ансамбли старинных композиторов. Произведения для трубы и виолончели. Составитель *Валерий Свободов*. М.: Министерство культуры Российской Федерации, 1993.
15. *Свободов В. А.* Возрожденные шедевры // Программа абонементных концертов. Сезон 1991 г. Абонемент № 4. Лектор канд. искусств. Валерий Свободов.
16. *Переверзев Н. К.* Проблемы музыкального интонирования. Ред. Ю. Рагса. Москва: Музыка, 1966.
17. *Там же*. С. 26-85.
18. *Там же*. С. 13-26.
19. *Там же*. С. 26.
20. *Сапожников С. Р.* О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Ред. С. Сапожникова и Е. Назайкинскогo. Москва: Музыка, 1968. С. 77 – 132.
21. *Рагс Ю. Н.* Строй в музыке // Музыкальная энциклопедия в 5 томах. Т.5. Москва, 1981. С. 334-336.
22. *Mozart L.* Gründliche Violinschule. Facimile Nachdruck der 3. Auflage. Fugsburg 1787. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig. S. 4.
23. *Корредор Х.М.* Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960.
24. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л. 1948.
25. *Сапожников С.Р.* О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Ред. С. Сапожникова и Е. Назайкинскогo. Москва: Музыка, 1968. С. 77 – 132.
26. *Свободов В.А.* Начальное обучение игре на виолончели с использованием открытых струн и флажолетов. Москва: Центральный научно-методический кабинет, 1987.
27. *Там же*. С. 11.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1 Алеша Лукин (семь лет, 1987 г.), ученик первого класса ДМШ № 4 Московского района г. Ленинграда (педагог В.А. Свободов).



Рис.2. «Колыбельная», пьеса для виолончели со смычковым басом, сочиненная семилетним учеником ДМШ № 4 Московского района г. Ленинграда А. Лукиным (1987 г., педагог В.А. Свободов)²⁷.

Колыбельная.

Алеша Лукин

Пьеса для виолончели и смычкового баса.

The musical score is written for two cellos, labeled 'Cello I' and 'Cello II'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score consists of 12 staves. The first two staves are for Cello I and Cello II. The remaining ten staves are arranged in pairs, with the first staff of each pair being the upper voice and the second being the lower voice. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various rests and articulation marks. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Скрёбкова-Филатова М.С.
доктор искусствоведения,
Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского
г. Москва, Российская Федерация

К вопросу об истории концертного жанра и некоторых тенденциях его эволюции

Среди профессиональных произведений европейского музыкального искусства жанр концерта занимает одно из ведущих мест. Возникнув в Италии на рубеже XVI – XVII веков в полифонической хоровой церковной музыке, этот жанр активно развивался в последующие столетия вплоть до наших дней. Причиной такой жизнеспособности и популярности концертного жанра служит принцип противопоставления сольных исполнительских партий массиву других голосов хора или оркестра. Таким образом, формируется специфичный для концертного жанра контраст.

Древнейшие истоки антифонного пения двух хоров, или пения священника и хора прихожан в раннем христианском богослужении, восходят к еще более отдаленным временам древнегреческой трагедии, в которой участвовали два полухория. В течение многовековой эволюции церковной музыки формировался принцип *дополнительности*: хор повторял реплики священника контраст между сольными и хоровыми фрагментами службы не был противопоставлением, т. к. текстомузыкальное целое имело единую основу – согласие.

В условиях бурно развивавшейся хоровой, инструментальной музыки Высокого ренессанса, а позднее – оперного искусства эпохи барокко, возникает и постепенно развивается новый принцип – *соревновательность*, опирающаяся на противопоставление solo (soli) и tutti.

Исторический вклад в формирование концертного жанра внесли итальянские композиторы. Этот жанр развивался в Италии приблизительно в то же время, что и опера, поэтому концерт как бы впитывал в себя оперную сюжетику, но разворачивал музыкальную драматургию в инструментальном жанре по-иному. Основой для воплощения идеи соревновательности в инструментальном жанре послужили принципы состязания вокальных исполнителей в итальянской практике XVII в. В первой половине XVIII в., в творчестве А. Вивальди инструментальный концерт, преломляющий в себе идею противопоставления солиста и оркестра, полностью сложился.

Такая идея заключала в себе мощный динамический фактор, который способствовал развитию музыкально-драматургических перипетий, коллизий, поворотов квазисюжетных линий. Однако эти процессы происходили не в театральной, а в чисто инструментальной музыке: формирование концертного жанра явилось важной ступенью в истории европейской музыки.

Постоянно сохраняя главный принцип соревновательности, концертный жанр предстает на протяжении нескольких столетий в самых разных формах, видах, разновидностях. Классификация концертов достаточно сложна, она зависит от эпохи, национальных традиций, исполнительских составов, от композиторских и исполнительских школ.

Разнообразие конкретных художественных решений на основе единого принципа привело к созданию совсем несхожих сочинений, принадлежащих, однако, одному жанру. Это хоровые церковные концерты XVII – XVIII в. В. Титова, М. Березовского, Д. Бортнянского – и классические инструментальные концерты Моцарта, Бетховена; это массивные концерто-гроссо Генделя – и полные изящества фортепианные концерты Шопена; это баочные концерты для клавесина, имеющие негромкое звучание – и мощные грандиозные концерты для ф-но с оркестром Чайковского, Рахманинова, Прокофьева.

Во второй половине XVIII в. жанр концерта окончательно сформировался в классическом варианте, который, в отличие от четырехчастного сонатно-симфонического цикла, состоял из трех частей – быстрые I и III части окружали лирическую медленную II часть. Концертная форма классической эпохи включала две особенности: двойную экспозицию и сольную каденцию в I ч. Двойная экспозиция отражала противопоставление коллективно-оркестрового и сольного компонентов, то есть коренную суть жанра. Каденция выводила солиста на первый план, давая ему возможность утвердиться в функции рельефа на фоне оркестрового массива.

Однако позднее, с начала XIX в., двойная экспозиция постепенно исчезает: противопоставление solo и tutti, драматизм и напряжение процессов раскрывается как в пределах

первой, так и в других частях цикла. Особенно велика в этом направлении роль Бетховена.

Преображается и смысл каденции: исполнительская импровизация солиста далеко не всегда соответствовала общему замыслу произведения, и композиторы стали сами сочинять каденции в концертах.

В эпоху романтизма намечаются два вида концертов – «виртуозный» и «симфонизированный». В первом из них акцентируются исполнительские возможности солиста, его кантиленное и техническое мастерство, качество звучания, блестящее владение своим инструментом. Солист становится безусловным и главным героем концерта (таков, например, Первый концерт для скрипки с оркестром Паганини).

«Симфонизированный» концерт по художественной концепционности, драматическому напряжению, глубокой тематической разработке материала приближается к жанру симфонии. Основной стержень произведения – его драматургия – приводит к диалогу между солистом и оркестром. Последний не только не ограничивается аккомпанирующей ролью (как в «виртуозном» варианте), а напротив, на равных правах с солистом участвует в общем, достаточно драматическом процессе развития.

В России практически все композиторы разных поколений, развивая этот жанр, создавали всемирно известные шедевры, начиная от Чайковского, Глазунова, Рахманинова. Скрябина. Эта эстафета была передана Мясковскому, Прокофьеву, Шостаковичу, Хачатуряну, а затем – Щедрину, Эшпаю, Б. Чайковскому, Тищенко, Леденеву, Шнитке, Цинцадзе и др.

Прослеживая развитие концертного жанра в XX – XXI веках, можно отметить следующее. Наряду с обширной областью сочинений, в которых сохраняется достаточно традиционный исполнительский состав и структура целого (инструментальный концерт для солиста с оркестром, состоящий из трех частей) возникают разные модификации этой модели. Эволюция идет в нескольких направлениях.

Одним из направлений является *синтез концертности с другими жанрами*. Таковы, например, два различных произведения – монументальная по масштабу и звучанию симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева и совершенно иной по замыслу хрупкий, изящный Концерт-ноктюрн для флейты с оркестром Р. Леденева. Оба сочинения указывают разные пути развития жанровых синтезов в сфере концерта, а сама идея слияния различных признаков в рамках одного сочинения становится всё более характерной для современной музыки.

Модификации жанра концерта охватывают и разнообразные поиски в сфере *музыкальной формы*. XIX и XX веков принесли замечательные образцы «нарушений» традиционной трехчастности как в сторону увеличения числа частей (концерты Брамса, Шостаковича), так и уменьшения, вплоть до «сжатия» в одночастность (Лист, Прокофьев). Оба направления в сфере структуры концертного жанра тесно связаны с идеей жанровых синтезов: расширение формы концерта сближает его с сонатно-симфоническим циклом, слияние же трехчастности в одночастность привносит в концертную форму черты симфонической поэмы.

Особенно оригинальное решение нашел в Третьем фортепианном концерте Р. Щедрин; сочинение названо «Вариации и тема» – основная тема как итог вариационного развития изложена лишь в финале концерта. Композитор создал также интересные примеры концертов для оркестра – «Озорные частушки» и «Звоны», где использован яркий русский народный материал и воспроизведены традиции старинного колокольного звона.

Еще одним направлением модификации концертного жанра является обогащение его всё более расширяющейся *темброво-инструментальной палитры* сольных инструментов. При всем разнообразии художественных составов еще со времен классицизма главное место в европейской и русской музыке XIX в. в качестве сольных инструментов традиционно выступали фортепиано, скрипка, виолончель.

В течение XX в. тембровая сфера инструментов-солистов стремительно расширяется, возникают сочинения для нескольких инструментов с оркестром, а также для старинных или реже используемых в качестве сольных концертных инструментов. Большой вклад внес Хиндемит, создавший Концертную музыку для фортепиано, струнных и двух арф; концерты для валторны, для органа, для деревянных и арфы, а также для виоль д’амур с оркестром (Камерная музыка № 6).

Интересны произведения в этом направлении – концерт А. Казеллы для органа, духовых, литавр и струнного оркестра; для гобоя, валторны, скрипки, контрабаса, фортепиано и оркестра О. Респиги; концерт Х. Дистлера для клавесина с оркестром. Хорошо известны концерты А. Шнитке для гобоя, арфы и струнных, а также его знаменитые Concerto-grosso (в первом из них использованы не только две солирующие скрипки, но также подготовленное фортепиано,

чембало). Есть и примеры концертов, где солирующий инструмент заменяет человеческий голос, исполняющий вокализ с оркестром (концерты Р. Глиэра, А. Арутюняна, Е. Соколовской).

Разнообразие видов, форм, синтезов концертного жанра обогащается еще одним фактором – национальной окраской. При сохранении общей природы концертности как противопоставления, состязания, сочинения композиторов разных стран по-своему трактуют этот жанр, нередко вводя в него элементы театральности, кинематографичности, программности и красочной живописности, что тесно связано с *национальными особенностями* концертного жанра в разных регионах.

Очень интересны, например, концертные произведения современных израильских композиторов. Важным фактором явился своеобразный конгломерат национальных элементов, представленный в творчестве композиторов этой страны. В связи с тем, что многие музыканты, в настоящее время работающие в Израиле, учились в консерваториях России, основы русского музыкального мышления, тесно связанного с европейскими традициями, соединились и переплелись с основами национальной израильской музыки. В свою очередь, большую роль играют основы арабского музыкального фольклора, а вместе с тем и иные национальные линии, разработанные композиторами республик бывшего СССР – грузинские, таджикские, прибалтийские и т. д.

Сочинения современных композиторов Израиля – безусловно важный пласт музыкального искусства, требующий своего серьезного изучения.